

Walter Salmen

Das Rostocker Liederbuch : eine Standortbestimmung

Hildesheim: Olms, 2000

In: Musik in Mecklenburg , Seiten 109-128, 2000

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn774469803>

Druck Freier  Zugang  All Rights Reserved OCR-Volltext

DAS ROSTOCKER LIEDERBUCH

Eine Standortbestimmung

Walter Salmen, Kirchzarten

„Cum tripudio/ to der bursen to“. Dieser zur Fröhlichkeit und zum Tanzen auffordernde Kehrreim aus einem „canticum“ mit der Eingangszeile „Filia vis militem“ möge den Zugang zu einer Handschrift norddeutscher Provenienz eröffnen, in der Stücke zum Singen, Spielen und Sprechen notiert sind. Im Text dieses Liedes geht es um ein Mädchen, das einige ihrer Bewerber – einen Soldaten, einen Bauern, einen Mönch wie auch einen „clericus bene literatus“ – von sich weist. Während in einer Prager Niederschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ein „scolaris bene literatus“ bei der umworbenen „filia“ Akzeptanz findet, wird er hingegen in dieser nur wenige Jahre später notierten Version abgewiesen. Außer dieser Textvariante ist beim Vergleich der beiden Versionen bemerkenswert, daß in der Prager Fassung auch das eingangs zitierte, doppelsprachige Zeilenpaar fehlt.

Diese verschiedenen Lesarten, wie auch die Aufforderung, sich tanzend „to der bursen to“ bewegen zu sollen, geben folgende, den Kontext und die Qualität der Quelle betreffende Fragen auf: Welche Burse könnte gemeint gewesen sein? Sind Lieder im 15. Jahrhundert als integrale, einer verbindlichen Autorschaft zuzuschreibende perfekte Werke oder aber als „res non confecta“ zu lesen?

Zur Frage nach der Herkunft

Bursen gab es in beiden Universitätsstädten, in Prag ebenso wie in Rostock. In der Hansestadt Rostock, die um 1470 etwa 11.000 Einwohner zählte und die ihre ökonomische Stärke aus dem florierenden Fernhandel bezog, war eine „universitas magistrorum et scholarium“ am 12. November 1419 in der Marienkirche kirchlich feudal geprägt begründet worden. Diese Institution bestand aus „mengerhande faculteten.“ Sie hatte während der folgenden Jahrzehnte, verursacht durch lokale Zwistigkeiten und Zeiten verheerender Seuchen – im Jahre 1464 wütete die Pest –, mancherlei Turbulenzen durchzustehen. Zweimal war man gar genötigt, die Inskription von Studenten einzustellen. Weder diese Bedrängnisse noch wirtschaftliche Beeinträchtigungen hielten jedoch drei der Universität nahestehende Schreiber davon ab, von 1465 bis etwa 1487 alles ihnen erhaltenswürdig erscheinende singbare „Alte“, wie auch das auf aktuelle Ereig-

nisse spöttisch Bezug nehmende „Neue“ zu sammeln und zu notieren. Den Umfang dieser Papierhandschrift kann man heute nicht mehr abschätzen, da sie 1568 zum Verkleben der Einbanddeckel von Büchern benutzt wurde. Die erhaltenen Reste wurden 1915 lediglich fragmentarisch durch den Bibliothekar Bruno Claussen und revidiert 1927 durch den Germanisten Friedrich Ranke erneut zusammengefügt. 20 Doppel- und vier Einzelblätter ließen sich in der Rostocker Universitätsbibliothek noch ausfindig machen.¹ Durch mehrere, bereits oben ansatzweise dargelegte Indikatoren wurde also die Annahme bestätigt, daß die auf diese Weise zurückgewonnene Handschrift dieser Universität entstammt, die 1419 unter zwei die „musica“ als „ars“ und wohl auch als „usus“ symbolisch darstellende Szepter gestellt wurde, welche als Bekrönungen musizierende Figuren zeigen. In deren Zeichen wurde von Beginn an die „scientia musicae“ anhand des „Textus Musice Muris“ an Baccalaureanden und Magistranden im Rahmen der Artistenfakultät lehrend vermittelt.² Die in dieser Stadt ihre Dienste anbietenden (ab 1453 mindestens drei) Stadtspielleute, ein „Herrenkaland Unserer Lieben Frau“, der Zuzug von Humanisten, sowie weitere das Musizieren begünstigende Faktoren bewirkten eine musisch produktive Atmosphäre, aus der sowohl dieses Liederbuch als auch spätere Aktivitäten unter den ortsansässigen Akademikern erwachsen konnten. Diese waren in ihren Inhalten wie anderswo auch unterschiedlich gewichtet und reichten vom Angebot der für Feste, Zeremonien und Gesellungen bestimmten *Capricci*, *Canzoni* und *Sonaten* eines Johann Vierdanck (Rostock 1641) über das 1848 in Halle gedruckte, im Ton nationalistisch bestimmte *Rostocker Liederbuch für Deutsche Studenten* bis hin zu der 1927 von Paul Beckmann verfassten Revue *Rostock einst und jetzt*,³ worin der „Song“ zu finden ist:

¹ *Das Rostocker Liederbuch nach den Fragmenten der Handschrift* neu hrsg. v. F. Ranke und J. M. Müller-Blattau, Halle 1927 (= Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft).

² Hans Jürgen Daebeler, *Musiker und Musikpflege in Rostock von der Stadtgründung bis 1700*, phil. Diss. Rostock 1967; Alfred Hingst, *Musiklehre und Musikleben an der Universität Rostock von ihrer Gründung 1419 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, phil. Diss. Rostock 1970.

³ Siehe z. B. Daniel Friderici, *Hilarodicon, d. i. gantz artige vnd sehr lustige newe Vinetten oder Wein Liederlein*, Rostock 1632; G. Kohfeldt u. W. Ahrens, *Ein Rostocker Studenten-Stammbuch von 1736/37*, Rostock 1919; *Liedertexte aus der Revue Rostock einst und jetzt von Paul Beckmann*, Rostock 1927.

Melodie: Walzer aus der *Dollarprinzessin*.

„Wir heut’gen Rostocker Mädchen,
Wir hängen uns nicht an den Mann.
In Rostock, dem prächtigen Städtchen,
Man ohne ihn auskommen kann.
Das Geld wir uns selber verdienen,
Man schätzt uns sehr im Büro,
Und verlangt ein Mann, uns zu minnen,
So sagen wir einfach: „I wo!“...

Als Zeugnis für die Musizierpraxis im Spätmittelalter von zentraler Relevanz ist allerdings vornehmlich das ältere Rostocker Liederbuch.

Quellenbeschreibung und Vergleich

Diese Handschrift hatte vermutlich vor ihrer Zerstückelung die Maße $14,5 \times 21,5$ cm.⁴ In diesem handlichen Format wurden während des 15. Jahrhunderts auch andere für den Hausgebrauch gedachte Singebücher angelegt. So mißt das die Vielfalt der Nürnberger Liedkunst spiegelnde *Lochamer-Liederbuch* $15,5 \times 21,5$ cm oder das im näher gelegenen Zisterzienserinnenkloster Wienhausen um 1470 von Nonnen ebenfalls auf Papierseiten angelegte *Wienhäuser Liederbuch* 14×10 cm. Der berühmte Nürnberger Arzt Hartmann Schedel brachte auf den 170 Blättern seines *Liber musicalis* die von ihm favorisierten 150 Nummern auf einer Schreibfläche von $14,9 \times 10,4$ cm zu Papier. Das querformatig angelegte, 11×16 cm messende *Glogauer Lieder- und Musikbuch* muß aus diesem Vergleich ausgeschlossen bleiben. Hier wurde erstmals in drei Stimmbüchern notiert und die Sätze für Stimmen und Instrumente zum individuierten Gebrauch für um einen Musiziertisch herum Sitzende eingerichtet; dies war um 1480, mithin an der Schwelle zur Neuzeit, die modernste Notationsart für geselliges Musizieren schlesischer Provenienz. Die mensural gesetzten Stimmen Discantus-Tenor-Contratenor haben damit als verselbständigte partes, sowie die neue Gattung emanzipierter Instrumentalstücke eine angemessen notierte Wirklichkeit verliehen bekommen.

Im 15. Jahrhundert gab es unter den Singebüchern („liederbuochern“) mehrere Typen:

⁴ Universitätsbibliothek Rostock Hss. Abt. Nr. Msc. phil. 100/2; das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg hat eine aus 45 Blättern bestehende, in den frühen zwanziger Jahren aufgenommene Fotografie unter der Signatur M 59 bewahrt.

1. die das Singrepertoire eines Einzelnen konservierenden Autorenhandschriften (z. B. von Oswald von Wolkenstein, Heinrich von Laufenberg), welche lediglich in südlichen Regionen vorkommen,
2. die Sammelhandschriften im Bereich einer Gattung (z. B. die Colmarer Liederhandschrift, das gewerbsmäßig mittels Abschriften hergestellte Liederbuch der Clara Hätzlerin aus Augsburg oder das zum privaten Gebrauch angelegte Buch des Hartmann Schedel),
3. die Mischhandschriften (z. B. das genannte *Glogauer Lieder- und Musikbuch*) sowie
4. die Streuüberlieferungen von wenigen Stücken, die auf leer gebliebenen Seiten von Kollektaneenhandschriften als Füllsel eingetragen oder eingelagert wurden (z. B. 1459 in Schwaben von Thomas Palm).⁵

Die Rostocker Quelle ist zu den Mischhandschriften zu zählen, denn ihr Inhalt besteht nicht allein aus Liedern. Die erhalten gebliebenen 60 Nummern sind um 1465 mit Nachträgen, die bis um 1487 reichen, von drei Schreibern zu Papier gebracht worden, von denen sich einer gewiß der hochdeutschen Diktion zu bedienen wußte. Sie waren lateinkundig und konnten sich als „frater“ oder auch „Dominus et Magister“ mit ihrem Namen eintragen. Allerdings waren sie nicht *civis academicus* dieser Universität, denn der namentlich bekannte Schreiber Hinrick Sticker konnte in der Matrikel nicht ausfindig gemacht werden. Ob es sich um einen Freundeskreis gehandelt hat, der das Memorierwürdige zum gegenseitigen Nutzen zusammentrug, ob „Magistri“ und „studiosi“ beteiligt waren, läßt sich freilich nicht mehr ermitteln.

Der geschichtliche wie auch regionale Horizont der Schreiber war ein weit gesteckter, denn das zusammengebrachte Repertoire umfaßt sowohl Werke von Philipp de Vitry, dem Mönch von Salzburg und von Oswald von Wolkenstein, als auch weitere anonyme Stücke aus Frankreich, den Niederlanden, Tirol, Prag, Süd- und Norddeutschland. Es vereinigt mithin „opera perfecta“ profilierter Autoren mit „rerum non confecta“ unbekannter Herkunft aus nahezu 200 Jahren. Die Sammlung fesselt nicht nur durch diese Kompilation, sondern auch durch die Dokumentation der erstaunlichen Vielfältigkeit der Singhalte. Die Stücke bieten Motettisches neben Marienantiphonen und Vagantenpoesie, Reimpaarsprüche neben Neck-, Trink- und Tanzliedern, hochdeutsch-bürgerliche Hauslieder, Neujahrs- und Weihnachtslieder, einen Tischsegen, die Schwankballade vom „Klugen Bauern“⁶ sowie zeitgeschichtlich-politische Marktlieder. Das Ro-

⁵ In: D-B, Mgq. 1107, Bl. 84-90; vgl. dazu *Zeitschrift für deutsches Altertum* 91 (1962), S. 236ff.

⁶ Siehe *Die deutsche Literatur des Mittelalters*, Verfasserlexikon Bd. 4, Sp. 1263.

stocker Liederbuch bietet somit sowohl Erinnerunges als auch auf aktuelle Ereignisse bezogene Stoffe, Gesänge, die bei katholischen Riten, bei *impia exercitia*, in Bräuchen, zur Kurzweil oder auf der Straße erklungen sind. Diese Streuung übertrifft an Vielfalt jene Mischung, die etwa im *Lochamer* oder *Schedelschen Liederbuch* zu finden ist. Da in dieser Stadt an der Ostsee den späthöfischen Normen im Liede Genügendes neben derb Erotischem notiert wurde, es hier keinen feudalen Literaturbetrieb mit einer geschlossenen Gesellschaft gab, sprechen viele Anzeichen dafür, daß sich eine laikale Kulturtradition von Liebhabern des Gesanges ohne eine einschnürende gruppenspezifische Thematik offen mit klerikalen Bedürfnissen nach religiöser Erbauung begegnen konnten. Diese thematische Offenheit ist dem *Lochamer Liederbuch* insofern vergleichbar, als sich darin ein Frater Judocus de Windsheim als Schreiber ebenso unbekümmert neben buhlenden Laien zu erkennen geben konnte.

Prüfen wir vergleichend das Wie der Notate von 31 Melodien sowie der wenigen lediglich zweistimmigen Sätze, dann wird dieser Sachverhalt bestätigt. Während der Arzt Hartmann Schedel ab 1459, wenn auch fehlerhaft, dreistimmige Liedsätze und Chansons mit den Mitteln der weißen Mensuralnotation kopierte, während auch die Musikliebhaber im schlesischen Glogau die Normen und Regeln dieser Schreibweise gekonnt einzusetzen vermochten, verblieben zwei der drei Rostocker Schreiber im Vorfeld mensurloser Notationen, die auch im *Wienhäuser Liederbuch* oder dem der Nonne Anna von Köln zu finden sind.

Zwar begegnet hier nicht jene Liebhabernotierung, deren sich der offensichtlich notenunkundige Schreiber der „Minne Regel“ (Cod. 3013 der Oesterreichischen Nationalbibliothek Wien) des Cersne von Minden zu Beginn des 15. Jahrhunderts bedient hatte, nämlich der Vermittlung von Noten durch Buchstaben, die Rostocker nutzten jedoch nur die Hufnagelnotation und vermochten lediglich mit punctae und virgae sowie deren Verdopplungen umzugehen, Symbolen, in denen sich nicht die taktile Rationalität ausprägt, sondern allenfalls die diktionsabhängige syllabische Gliederung.

Diese den populären Melodien jener Zeit durchaus angemessene und für mancherlei Ausführungsweisen offene Art der Bewahrung läßt der heutigen Transkriptionspraxis verschiedene Möglichkeiten des verstehenden Interpretierens frei, worauf später detaillierter eingegangen wird. Lediglich das süddeutschtirolische Tagelied „Wach uff myn hort“ (Nr. 19) wurde vom „Schreiber 3“ in weißer Mensuralnotation eingetragen, der offenkundig mit den Regeln der *musica artificialis* vertraut war. Zu einigen Liedern hochdeutscher Herkunft, wie z. B. der Schwankballade vom „Klugen Bauern“ (Nr. 15) oder dem Liebeslied „Mit ganzem willen wunsch ich dyr“ (Nr. 20) fehlen die dazu gehörigen Melodien.

Diese lassen sich jedoch anhand der oberdeutschen Überlieferung mit einem hohen Wahrscheinlichkeitsgrad ergänzen. Dies sei an einem Beispiel vollzogen.

Die spätmittelalterliche Schwankballade Nr. 15, die im *Deutschen Liederhort* von Ludwig Erk und Franz Böhme unter der Nr. 127 in zwei Proben abgedruckt ist, erzählt von einem Bauern, welcher seinem Lehnsherrn ein Fuder Holz und dessen Gemahlin für die Gewährung einer Schäferstunde ein Liebespfand bringt. Das hinterlassene Geschenk, Roß und Wagen, gewinnt der listige Liebhaber allerdings zurück. Dieser Stoff gehört zu der im späten Mittelalter breit gestreuten Tradierung eines Schwanktyps in Liedform, welche mit dem Rostocker Liederbuch als ältester erhaltenen Quelle einsetzt und in Flandern sogar bis ins 20. Jahrhundert hinein fort dauert. Etliche geistliche Kontrafakturen belegen zusätzlich zu den primären Aufzeichnungen dessen außergewöhnliche Beliebtheit. Das Lied dürfte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im hochdeutschen Sprachgebiet entstanden und von dort durch fahrende Sänger auch nach Niederdeutschland übermittelt worden sein. Hochdeutscher Provenienz sind die Reime „ghesach – unghemach“ oder „klaghen – saghen“. Auch Wortformen wie „han“ statt niederdeutsch „hebben“ oder „kum“ statt „kom“, sowie das nur im Rheinischen in der vorliegenden Bedeutung von besuchen oder aufsuchen gebräuchliche Wort „meygen“ (maien) in der dritten Zeile der ersten Strophe, deuten darauf hin, daß eine unbekannte hochdeutsche Vorlage nicht gänzlich in das niederdeutsche Idiom umgesetzt wurde. Vielmehr blieben einzelne hochdeutsche Formen und Schreibungen bei der Adaptierung erhalten.⁷ Bemerkenswert ist auch die ungewöhnliche, offensichtlich parodistisch gemeinte Sängerstrophe am Schluß, wonach „hertich hinrik“ von Braunschweig „dessen reyg“ (= rei oder liet) gesungen haben soll. Plausibler erscheint, daß an deren Stelle eine Strophe gestanden hat, worin der „listige Bauer“ seine Genugtuung über den gelungenen Handel mit seinem hintergangenen Herrn bekundet. Diese könnte etwa so gelaute haben, wie sie in einer späteren Quelle enthalten ist:

⁷ In einem im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg nachgelassenen Manuskript bemerkt John Meier zu diesem Text: „Die niederdeutsche Form des Rostocker Liederbuches gibt allerhand Rätsel auf. Das hochdeutsche Lied scheint uns zuerst einmal niederdeutsch bearbeitet zu sein, aber mit Belassung einzelner hochdeutscher Formen und Schreibungen. Dann ist dieser nnd. Wortlaut noch einmal von einem Niederdeutschen, der nur mangelhaft Hochdeutsch verstand, an einigen Stellen geändert worden. Der Dativ mich, der hochd. nicht vorkommt [...] kann wohl nur als Umgestaltung des nnd. mik erklärt werden. So treten auch dat neben datz, to neben tzo auf. Schwieriger ist die merkwürdige Form 'der werlt' zu erklären. Unseres Erachtens liegt ursprünglich 'die welt' zu Grunde, das der erste Bearbeiter beließ und das der zweite, der 'die' als nnd. masc. auffaßte, durch das seiner Meinung nach entsprechende 'der' ersetzte.“

„De bur wol over de heide reet,
Do hof er up und sang eenen ree
He sang met luder stimmen:
Ik heb min krumholz wol verkopt
Na allem minem willen.“

Die im Verlaufe von etwa 400 Jahren in den Konturen erstaunlicherweise auch in Holland und Flandern gut erhalten gebliebene, stilistisch zwar umgesungene Melodie zu dieser Ballade wurde um 1470 erstmals in Glogau notiert. Sie ist geprägt durch den weiten Ambitus einer None. Die Zeilen enden auf den Tönen *a-f-c-f-d*. Diese Struktur stellt mit dem Abstieg zum *f* in Zeile 2 und 4 eine Unterart jenes Melodietyps dar, zu dem auch die Ballade „Die Lämmerweide“ gehört hat. Die Form: *a b c b' c'* hängt eng mit dem Bau des Textes zusammen, sie ist nahe verwandt mit derjenigen des sogenannten „Lindenschmiedtones“ in der Reimfolge: *a b c b c*. Letztere stellt den Endpunkt eines Prozesses dar, den man im Liebeslied des späten Mittelalters mit der zyklischen Bildung des Reprisenbars vergleichen kann.

An der in einen dreistimmigen Satz als Tenor eingebundenen Glogauer Fassung der Melodie nebst den später notierten Varianten läßt sich deutlich ablesen, in welcher verfeinerter Weise man im 15. Jahrhundert vielerorts selbst Vulgäres musizierte und ausgestaltete. Der Rhythmus ist federnd beschwingt. Kein festes Taktschema liegt ihr zugrunde, vielmehr enthält diese Tenorversion eines Gesellschaftsliedes all jene Feinheiten, die dem Lied vor 1500 vielfach eigen waren: die Kürzungen und Dehnungen der Anschwungtöne, das Drängen und Verweilen, die subtile Auszierung des Schlusses ohne Überladenheit mit Melismatischem. Die aus dem Vergleich der Konkordanzen entnehmbare Konsistenz der prägnanten fünfzeiligen Weise (siehe die Notenbeispiele 1-5) erlaubt die Übernahme auf den Text Nr. 15 im Rostocker Liederbuch auf folgende Weise: (Notenbeispiel 6).

Notenbeispiele 1-5:

Glogauer Liederbuch, 1470, Nr. 256, Ballade „Schelmischer Bauer“

Die welt hat ei - nen tum - men mut, für wahr es tut die lãng kein gut.

Es — für ein baur ins hol - ze, er — bracht' sei'm her - ren ein

fu - der holz mit — sei - nem röss - - - lein stol - ze.

Schöffler-Apiarius, 1536, Nr. 55, Ballade „Schelmischer Bauer“

Die welt die hat ein thum - men mudt für war es thut die leng kein gût

es für ein baur ins holt - - - ze. Er bracht seim herren ein

fû - der holtz mit sei - nem röss - lin stolt - - - - ze.

Forster V, 1556, Nr. 49

Ob ich schon arm vnd e - lend bin so trag ich doch ein ste - ten sinn

hoff - nung thut mich er - ne - - - - ren was mir von Got be - sche -

- ret ist, sol mir kein mensch nit we - - - - ren.

D-Dlb, Cod. M 53, um 1560, fol. 52'

Weiss mir ein Ed-le Kei-se-rin, sie ligt mir tag vnd nacht im sinn
 ich kan jr nicht ver-ges-sen Ich schlaß oder wach thu
 was ich wöll ligt sie mir in meim her- - - - - tzen.

Frankfurt/Oder, Gesangbuch Gesius, 1601, Bl. 71-72

Bis mir gnä-dig, o Her-re Gott, und hilf mir aus der Sün-den Not,
 da-rein ich bin ge-bo-ren; den heil-gen Geist schick
 du mir rein, sonst muss ich sein ver-lo- - - ren.

Notenbeispiel 6:

Der werlt der hat ei-nen dum-men mod, vor war dat dun-cket my nicht god,
 datz vor en bur uth mey-gen. he broch-te sy-me he-ren en
 fo-der stemm, sy-ner fro-wen ey-nen korff mit ey-ge-ren.

Liedpraxis

Welche Anhaltspunkte geben die Texte dieser Quelle über den Gebrauch, die Singpraxis und die funktionalen Bezüge der diversen Liedarten?

Wie allgemein im Hochmittelalter üblich unterschied man das „syngen vnde seggen“ (Nr. 5). Das Singen konnte „lude“ oder „wunnichlik“ (Nr. 5), „suss“, „mit heller stim“ (Nr. 19) oder auch „fryslik“ (Nr. 23) vollzogen werden. Das Verfassen von Liedern benannte man „componere“ (Nr. 3) oder „dichten“ (Nr. 33 und Nr. 58). Auch wird die Praxis angedeutet „to dem dansse ghan“ (Nr. 10) und zwar „ghesmuket also wol“. Die Sache selbst benannte man „sangh“ (Nr. 3 und Nr. 35), „canticum“ (Nr. 17), „leet“ (Nr. 33) oder „ledeken“ (Nr. 14) sowie „rey“ (Nr. 11). Für die Übernahme mehrerer Texte auf eine Melodie, also eine Tonangabe, verwendete man den Terminus „nota“ (Nr. 17). Zuweilen betonte man, daß ein aktuelles Lied „nuwe“ (Nr. 3) sei oder aufs „nu“ (Nr. 15) gesungen wurde. Man bemerkte stolz, daß man dies „mit eren“ (Nr. 11) oder auch „to eren“ (Nr. 5) tue und zwar „dat beste dat he kan“ (Nr. 5), „in allen landen“ (Nr. 11) und somit nicht nur in „rostok der guden stat“ (Nr. 58). Im Spottlied vom Rostocker Braten, worin die große Domfehde von 1487 bis 1491 schonungslos gebrandmarkt wird, werden die „leuen rostker“ angesungen und dazu aufgefordert, trotz der stadinternen Spannungen fröhlich zu bleiben.

Während sich die politischen Schelt- und Spottlieder an möglichst viele Zuhörer wenden oder kindliche Reime in diesem Liederbuch als Teile von „kinderen spil“ (Nr. 4) bewahrt wurden, gelten die Liebeslieder der die „frunthschafft“ (Nr. 21) begehrenden „gud ghesellen“ dem einzelnen „frowelin“ (Nr. 35), dem „houeschen froweken“ (Nr. 23) oder dem „houesch meghetyn“ (Nr. 28). Dieses persönlich bezogene Singen oder Besingen ist Teil von „korczwil“ (Nr. 21) bei Tage oder am Abend, wenn das Anstimmen des „auendledelyn“ (Nr. 56) angebracht war. Inwieweit all diese Aktivitäten eingebunden wurden in bürgerlich-häusliche Geselligkeiten mit Instrumenten, ist aus diesen Texten nicht eruierbar, denn lediglich in einem Lied werden „trumpen vnd seiden spil“ in der Hand eines jungen, in Rostock angeblich damals „wol bekannten“ (Nr. 58) Sängers oder Spielmannes erwähnt.

Die elementaren, spielerischen und libidinösen Bedürfnisse bei den Akademikern im damaligen Rostock befriedigten offensichtlich jene ausgelassenen Juchzer wie „heyuch“ (Nr. 52) oder „Heyo“ (Nr. 16), die zur Belebung in Kinder-, Tanz- und Trinklieder eingebracht und laut, auch mit „gheschrey“ (Nr. 35) intoniert zu werden pflegten.

Sinnlich-alltäglich genoß man den Umgang mit Reminiszenzen aus der Jugend nach Art von „Id reghent up der brugge“ (Nr. 52) oder dem aufmüpfigen, die

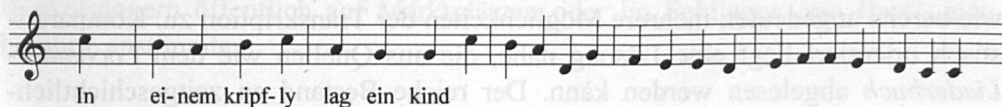
strenge Schulzucht anprangernden Lied „Vader myn, ik en wil nicht mer tor scole gan“ (Nr. 55). Diese Gesänge sind damals Allgemeingut gewesen, mit ihrer dupeltaktigen Simplität, dem rudimentären Dur, der Floskelhaftigkeit von Gerüststrophen wurden die Kriterien des Allgemeingültigen erfüllt. Sie sprechen den kollektiven Sensus an, der etwa auch in einer grobianischen Trinkrunde angestachelt wurde.

Zeitüblich waren diese Lieder sowohl im Sitzen wie auch stehend bewegt zu singen, sie eigneten sich sowohl als Reigenlieder als auch als Tanzlieder zum Zweiertanz. Paradigmatisch für diese Sing- und Tanzpraxis ist das Vagantenlied mit dem bereits eingangs zitierten Kehrreim „cum tripudio/ to der bursen to“ (Nr. 51). Es ist ein typisches Lied zum Rundgesang mit einer über die Quint und die Terz zum Grundton zurückfallenden simplen Oktavmelodik, die in einer Vielzahl von Brauchgesängen (oder Pilgerliedern) seit dem 13. Jahrhundert in weiten Teilen Europas variantenreich abgewandelt geläufig war:

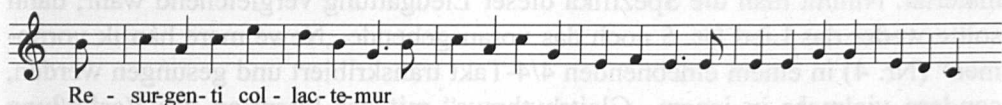
Rostocker Liederbuch, Nr. 51



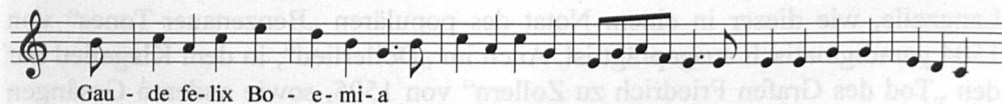
Heinrich Laufenberg, 1430, Weihnachtslied



Cantional Franus, 1505, Osterlied



Böhmen, 1512, Cantio de s. Wenceslao



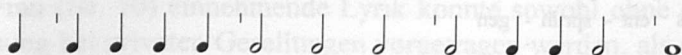
Nach diesen Archetypen im Singen sei die Gruppe der zeitgeschichtlich-politischen Lieder betrachtet, in denen Ereignisse aus der engeren Region zwischen Braunschweig und der Ostseeküste strafend, scheltend, informierend, Partei nehmend, angesprochen wurden. Das Anprangern von Gebrechen in der Stadt oder im Umland, insbesondere innerhalb der Gruppe der „Herren“ (einschließlich des Klerus), wurde als ein Teil der außergerichtlichen Beurtei-

lung und Publizistik damals hoch eingeschätzt. Die Macher und Verbreiter von derartigen Strophenliedern, in denen das im sozialen Umfeld Auffällige in Reime gefaßt geschildert werden sollte, wollten warnen, aufdecken, „offenbarn“, um damit die Allgemeinheit betroffen zu machen und in die Verantwortung mit einzubeziehen. Galt es doch, die Wahrung von Recht auch im Singen zu verteidigen. Einer dieser damals in Mitteleuropa singenden Publizisten, Jacob Veter, sagte um 1452 seinen Hörern: „das sing ich offenbar“. Da Rostocks krisenreiche Geschichte während des 15. Jahrhunderts reichlich von Aufständen und Verfassungskämpfen durchwirkt war, nahmen die Marktsänger als Berichterstatter, wie auch als „Schelder“, die namhaft gemachte Personen der isolierenden sozialen Repression und dem „schimph“ aussetzten, eine gewichtige Rolle im urbanen Leben ein. Auf diese Art politisierten und bekannten sich die Autoren: Hinrick Sticker (Nr. 5), Peter von Strazeborgh (Nr. 11) oder auch der Urheber des sogenannten „Bratenliedes“, der vermutlich der Sohn eines Klerikers war. Sie alle trafen einen expressiv-pathetischen und individuell geprägten Ton. Auch das zum „loue vnd prize hertich Otten van Bruensswigk“ vorzutragende Lied „Lustlich hat god ghetzyret/ schon grone steyt der wold“ (Nr. 5), dessen energisches Vorgehen um 1465 gegen das die hanseatischen Kaufleute schädigende Übel der Straßenräuberei gerichtet war, ist aus diesen Gegebenheiten heraus verfaßt worden. Das andeutend mensural und ohne Pausen notierte Stück läßt, wie bereits angedeutet, mehrere Möglichkeiten der Transkription zu. Komparatistisch orientiert liegt eine Lösung nahe, die aus Quellen wie dem *Lochamer-Liederbuch* abgelesen werden kann. Der reiche Bestand an zeitgeschichtlich-politischen Liedern aus dem frühen 16. Jahrhundert bietet ebenfalls Vergleichsmaterial. Nimmt man die Spezifika dieser Liedgattung vergleichend wahr, dann sollte weder das Lied Nr. 5 noch das vorausgehende „Newe mere han ik vornomen“ (Nr. 4) in einem einebnenden 4/4-Takt transkribiert und gesungen werden, sondern vielmehr in jenem „Gleithrhythmus“ mit der Intention der Verflößung von jeweils zwei syllabisch deklamierten Verszeilen zu einer musikalischen Langzeile, wie dieser in einem Notat des populären „Benzenauer-Tones“ von 1504 paradigmatisch ausgeprägt ist. Auch im „Dollerlied“, in dem Klagelied auf den „Tod des Grafen Friedrich zu Zollern“ von 1505, sowie anderen Gesängen sollte so verfahren werden.⁸ Hier ist – wie schon um 1460 bei dem Liebeslied „Mein freud möcht sich wol meren“ oder dem von Michael Praetorius gefaßten Weihnachtslied „Es ist ein Ros’ entsprungen“ – anstelle der additiven Zeilenfolge deren Verbindung, anstelle der Kleinteiligkeit eine das Liedmelos übergrei-

⁸ Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme, *Deutscher Liederhort*, Nr. 245, 256, 257 und 259.

fende Struktur, ein strömendes Melos, ein den Ausdruck, auch den pathetischen Tonfall beförderndes Singen anzustreben. Dieses ausdrucksstark fließende Melos gab es damals außer in derartigen Erzählliedern auch in geistlichen Erbauungsgesängen wie z.B. dem „Eyn maged wys unde schone“ im *Wienhäuser Liederbuch* oder in „Ich weys eyn maget schone“ im *Liederbuch der Anna von Köln*. In all diesen Fällen sollte man den Melodien keine Einzwängung in taktile Schemata auferlegen, ging es doch um die Mitteilung persönlicher Betroffenheiten, politischen Engagements oder von Glaubensinbrunst. Man wollte sich oder andere singend überzeugen und versichern.

Bei der Übertragung sollten Taktstriche vermieden und in der Transkription die Zeilenstruktur angemessen berücksichtigt werden:

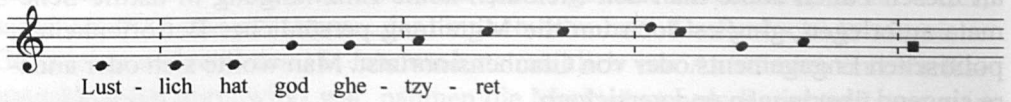


Das Marktlied „Lustlich hat god ghetzyret“ ist mit seinem episch ausgreifenden Inzipit diastematisch dem Lied vom „Benzenauer“ dadurch verwandt, daß es vom Grundton über die Quint in die Oktave ausgreifend einen Eindruck vermittelt von dem berichtend-erzählenden, überzeugend wirksam sein sollenden Tonfall solistischer Gesänge, den die damaligen Zeitberichterstatter bis hin zu den Bänkelsängern öffentlich auf Marktplätzen oder im Feldlager „um Brot“, also belohnt, anstimmten:

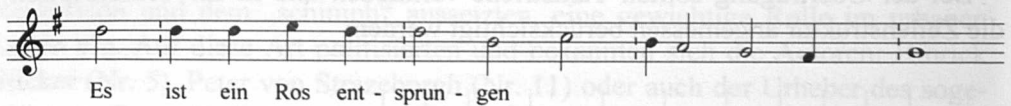
Lochamer Liederbuch, Nr. 7



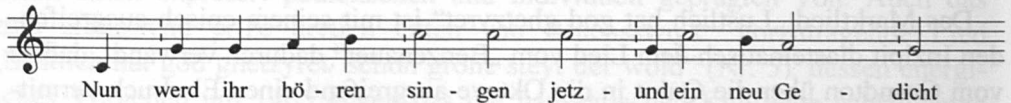
Rostocker Liederbuch, Nr. 5



Michael Praetorius



Der Benzenauer, 1504



Dieses individuelle Ausdrucksbedürfnis, welches kollektiv nachvollziehbare Klauseln und gleichbleibende Repetitionen von Strophe zu Strophe meidet, ist auch einigen Minne-, Liebes- und Tageliedern mitgegeben. In dieser Gruppe von „cantica“ und „Tenores“ ist ein breites Spektrum von mehr oder weniger persönlichen, traditionsgebundenen Adaptionen von Inhalten des Ansingens oder Besingens von Geliebten zu finden, wenn auch um 1470 die Konzeption der hohen Minne lediglich noch in Spuren präsent war. Statt dessen wurden nun metaphorisch die kleinlichen „klafter“ beklagt, andererseits die körperlichen Vorzüge der möglichst „tzarten frawe“ bewundert wie auch zotenhaft deren erotische Reize ins Blickfeld gerückt. In einem Schönheitspreis heißt es beispielsweise dezent bewundernd: „Sich wo schone bistü gestalt,/ du juncfrowe suerlich“ (Nr. 7). In einem Sommerlied wird beteuert: „ick loue eyn reyne dat wiff,/ or tzarte lifff/ dat is so wol geschicket...“ (Nr. 8). In der Travestie eines Minneliedes wird hingegen unverblümt die Häßlichkeit einer „reynen“ geschmäht:

„... Ik wil iw en luttik singhen
van eren witten beynen:
dar hanghet er io de matzelen to
so grote knyppel steyne...“ (Nr. 57).

„Tzarte vrowen“ und „houesche froweken“, denen mit „hulde“ begegnet wird, auf der einen Seite, untreue „wiue“, die „mit de papen [...] in de camere“ liegen (Nr. 26 oder Nr. 33) auf der anderen, Betroffenheit und Trauer über Unzucht hier, unbeschwertes Auffordern: „lat varen al myn truren“ (Nr. 35) dort, sind gegensätzliche Ausdrucksbereiche der mehr oder minder „stolten schriuer“ (Nr. 28) und Sänger dieser Quelle. Sehnsuchtslieder folgen auf Liebesklagen, Liebesversicherungen, Preislieder, Abschiedslieder, Werbungs- und Hoffnungsäußerungen sowie Gesänge mit Natureingängen und Anspielungen auf den das Fest der Liebenden begleitenden „sussen don“ der Nachtigall „yn dem hag“ (Nr. 19) bereichern das Spektrum der Gehalte in diesem insgesamt dominanten Liedbereich.

Diese in der Ich-Form verfaßte, zumeist die Rolle des Mannes, seltener die der Frau (Nr. 10) einnehmende Lyrik konnte sowohl ohne eine deutliche Fürbeziehung bei privaten Gesellungen vorgetragen werden, als auch eingebunden in die Bräuche des „hofierens“ zu nächtlicher Stunde erklingen. So in einem fragmentarisch überlieferten Text :

„Ik singh myn auendledelyn
tyeghen dusse winter tijd
van eynem houeschen frawlin fyn,
des byn ich worden quid...“ (Nr. 56),

der auf die auch für Rostock bezeugte studentische Sitte des „noctis hovisare“ (Heidelberg 1456) anspielt, also das nächtliche Serenadensingen.⁹ „Grassationes nocturnae“ gab es damals oft zum Ärger der Mitbürger in jeder Universitätsstadt. Das „hofieren“ geschah alles andere als still und distanziert, sondern vielmehr direkt, lustbetont und unverblümt, nicht selten gegen den Willen der Betroffenen. Noch im Jahre 1717 und später ist aus Rostock zu erfahren, daß dort „die Herren Studiosi entweder unter sich selbst lustig seyn oder auch sonst jemanden Musiquen bringen wollen“. Dieses gruppeninterne, akademisch-gesellige Musizieren nach der Devise „vrysch ghesellen“ (Nr. 49) und das vor allem abends auf der Straße stattfindende Singen hat mithin auch in Rostock eine bis ins 15. Jahrhundert zurückreichende Tradition gehabt.

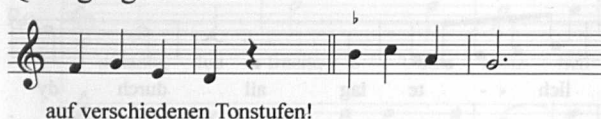
Viermal ist einstimmig notierten Liedern im Rostocker Liederbuch die Beischrift „Tenor“ hinzugesetzt worden. Diese signalisiert die Teilhabe an dem nach 1450 im bürgerlichen Liebhabermilieu süddeutscher Städte entwickelten Typ

⁹ Dazu vgl. Walter Salmen, „Zur Praxis von Nachtmusiken durch Studenten und Stadtpfeifer“, in: *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. H. Unverricht, Tutzing 1992, S. 33ff.

einer spezifisch mitteleuropäischen Art der mehrstimmig praktizierten oder auch komponierten Liedbearbeitung, dem sogenannten Tenorlied. Bei diesem Satztyp lag die Liedweise als vorgegebener cantus firmus in der Mitte des zumeist dreistimmigen Satzes. Diese Stimme wurde umspielt von den partes „Discantus“ und „Contratenor“. Einfachere populäre Gesänge wie auch Lieder mit subtil ausgeformten Liebes- bzw. Tageliedstoffen wurden hierzu verwendet und den Regeln der mensuralen ars musica angepaßt, ohne in diesem Liederbuch mit den entsprechenden Vorzeichnungen oder Mensurangaben versehen zu sein. Neben den klaviaturgerechten Umgestaltungen von beliebten Liedern in Tabulaturbüchern (auch für Zupfinstrumente zugerichtet) repräsentieren diese kleinformatigen Stücke ein Äquivalent zu den westeuropäischen mehrstimmigen Chansons. Es ist nicht verwunderlich, daß die in Rostock mit dem Terminus „Tenor“ ausgezeichneten Stücke sämtlich oberdeutscher Provenienz sind. Diese wurden hier freilich noch nicht wie im *Lochamer Liederbuch* oder dem des Hartmann Schedel in auskomponierte dreistimmige Sätze eingewoben, sondern vielmehr noch als Gerüststimmen mitgeteilt, die es unter Beteiligung von Instrumenten extemporiert und der Praxis des „übersingens“ gemäß zu umspielen und zu ergänzen galt. Offenbar hinkte man in Rostock um 1470 betreffs der Fähigkeit des Komponierens oder auch Reproduzierens von mensural gefertigten Sätzen hinter Städten wie Nürnberg oder Augsburg her. Von dort vermittelte Favoritlieder wurden den lokalen Gegebenheiten des einfacher gehandhabten Umspielens angepaßt.

Paradigmatisch für die prinzipielle Anpaßbarkeit von Liedern an wechselnde Gegebenheiten ist die Niederschrift des Wächter- oder Tageliedes „Wach uff myn hort, er lucht dort her“ (Nr. 19), welches den Tiroler Dichter-Sänger Oswald von Wolkenstein zum Autor hat. Dieser dreistrophige Gesang zu je 6 Zeilen bringt wehmutsvoll die Trauer und Not von sich trennenden Liebenden beim Morgengrauen zum Ausdruck. Der Autor ließ dieses Stück im auf *g* transponierten dorischen Modus zweimal (fehlerhaft) notieren: um 1425 im Codex A und 1432 im Codex B ohne ein Instrumentalvorspiel, jedoch von einem schlichten „Discantus“ begleitet. Beide Fassungen des „Tenors“ und des Diskantsatzes sind nicht identisch, sondern weichen an mehreren Stellen merklich voneinander ab. Gleichgültig ob Oswald beide Notate überwacht und gebilligt hat oder nicht, scheint eindeutig ablesbar zu sein, daß dieser Liedsatz nicht als ein opus perfectum et absolutum konzipiert worden ist und somit als ein den Jeweiligkeiten anzupassender Text zu reproduzieren war. Der Autor selbst wahrte im Abstand von etwa sieben Jahren zwar das Gerüst des Liedes, nicht hingegen notengetreu jede Wendung. Lieder dieses Sängers sind vor allem durch Vermittlungen, die auf dem Boden der Freien Reichsstadt Augsburg getätigt wurden, während des 15. Jahrhunderts kopiert und auf vielfältige Weise adaptiert worden.

Nach einer in der Handschrift cgm 4997 (fol. 710v.) der Bayerischen Staatsbibliothek München zu findenden Devise: „Dyss liet stet allein sing es war du wil oder ander darzu“, legten sich viele Liebhaber derartige Singstücke eigenständig zurecht. Nach 1450 geschah dies nach unserer lückenhaften Kenntnis sowohl in Nürnberg, als auch weit davon entfernt in Rostock. Beide Fassungen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weisen zwar Abweichungen voneinander auf, sie stehen sich allerdings zumindest musikalisch nahe. Die Texte wurden entweder fränkisch oder niederdeutsch umgesungen. Die einstimmige Fassung im *Lochamer Liederbuch* hat ebenfalls die Kennzeichnung „Tenor“, demnach sollte auch hier das Notat als mehrstimmiges Tenorlied realisiert werden. Wie im Rostocker Liederbuch ist ein achttaktiges instrumentales Vorspiel hinzugesetzt worden, so daß eine gemischte Besetzung intendiert ist. Daß sich diese beim Extemporieren an den Normen der *musica mensuralis* und nicht an usuellen Praktiken zu orientieren hatte, macht vor allem die Faktur der Klauseln deutlich, denn diese entsprechen dem damals aktuellen Lied- und Chansonsatz. Anstelle des bei Oswald üblichen abwärts gerichteten Ganges in die Finalnoten der Zeilen ist in der Niederschrift auf fol. 19r. die Quintfallformel eingesetzt worden, in der textlosen zweiten Notierung auf fol. 35r. hingegen der stilistisch ältere stereotype Quintgang abwärts:



auf verschiedenen Tonstufen!

in der Wolkenstein-Handschrift A
2mal



Ro 4mal



3mal in Lo



in der Wolkenstein-Handschrift B
3mal



Das Wächterlied wurde somit nach des Wolkensteiners Tod als ein beliebtes Repertoirestück den Konventionen einer jüngeren Zeit angepaßt. Da zwischen dem Nürnberger Notat und dem Rostocker – abgesehen von der gedehnten Schlußzeile in letzterem sowie den rhythmischen Varianten im Vergleich mit ersterem – keine gravierenden Unterschiede festzustellen sind, kann gefolgert werden, daß die Rostocker Liebhaber des Gesanges Kenntnis von der damals in Süddeutschland angesiedelten neuesten Sing- und Spielpraxis hatten:

Wo A
1425
Wach — auf mein hort! — es leucht — dort her von

Wo B
1432
Wach auff mein hort es leucht — dort her von

Ro
1470
Wach uff myn hort, er lucht — dort her, von

Lo
ca. 1452
Wach auf mein hort! der leucht dort her von

A
o - ri - ent der liech - te tag. blick — durch die

B
o - ri - ent der liech - te tag blick — durch die

Ro
o - ri - ent der lich - te tag all durch dy

Lo
o - ri - ent, der liech - te tag. plick durch die

A
brau, ver - nim den glanz, wie — gar fein blau des

B
braw ver - nym den glanz wie — gar vein blaw des

Ro
wol - ken drin gen mag. Wye fyn blaw ist des

Lo
brau ver - nim — den glanz, wie fein plau ist des

A
hi - mels kranz sich mengt durch grau von rech - ten

B
hi - mels kranz sich mengt durch graw von rech - ter

Ro
him - mels glantz, Er kompt do her mit rech - ter

Lo
hi - mels kranz, ge - men - get schon mit rechter sub -

A
schanz, ich fürcht ain kurz - lich ta - gen.

B
schanz ich fürcht ain kurz - lich ta - gen.

Ro
schantz, Ich frucht, das kortz - lich ta - ge.

Lo
stanz ich fürcht, kürz-lich es ta - get he - re.

fürcht kürz-lich es ta - get he - re.

Anhand dieses Beispiels läßt sich die Handschrift mithin orten als zur zweiten Generation des mehrstimmig-geselligen Liedes in Deutschland gehörig. Mündlichkeit und Schriftlichkeit begegneten sich in dieser Quelle noch als gleichgewichtig. In dem wenige Jahre später und an südlicher gelegenen Orten notierten Liederbuch des Hartmann Schedel ist der „regelrecht“ komponierte dreistimmige Liedsatz unter Verzicht auf das extemporende „übersingen“ in lesekundigen Zirkeln längst zur Norm geworden. Dieses dürfte somit eine dritte Generation repräsentieren.

Zusammengefaßt kann festgestellt werden, daß das Rostocker Liederbuch ein singuläres Dokument ist für die offene studentisch-akademische Lebensweise in den Bursen und in deren Umfeld des 15. Jahrhunderts. Rustikal unkomplizierte

Kinder- und Volkslieder wurden ebenso geschätzt wie das mehrstimmig gesetzte „canticum“. Lieder wurden also nicht als pur ästhetische Objekte, als philologisch streng gehütete Texte oder Werke gehandhabt, sondern vielmehr als „res non confecta“ zur Bereicherung des Alltags und der Feste gebraucht. Eigenständig ging man mit dem oral oder schriftlich tradierten um. Man nahm Umgestaltungen vor, Weiterdichtungen, Kontaminierungen und gestattete sich auch gelegentlich ein reduzierendes Zersingen. Im Vergleich mit anderen Quellen stellt sich heraus, daß es in Rostock all dies im Nebeneinander gegeben hat.¹⁰ In dieser Mischung und nicht nur in dem Faktum, daß es die älteste niederdeutsche Aufzeichnung eines Weihnachtsliedes, eines Kinderliedes oder einer populären Schwankballade bietet, liegt die auch über das Land Mecklenburg-Vorpommern hinaus beachtenswerte, als einzigartig einzuschätzende Bedeutung des Rostocker Liederbuchs.

¹⁰ Siehe z. B. Ernst Rohloff, „Mit ganzem Willen wünsch ich dir“, in: *AfMw* 13 (1956), S. 236ff.; Hanns Fischer, „Eine vergessene schwäbische Liedersammlung des 15. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur* 91 (1962), S. 249f.